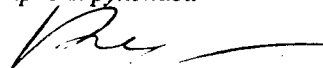


0-778735

На правах рукописи



Киричук Елена Владиленовна

**КОНЦЕПЦИЯ КОМИЧЕСКОГО
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ АВАНГАРДНОЙ ДРАМЕ:
ГЕНЕЗИС И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ**

Специальность 10.01.03 - литература народов стран зарубежья
(английская, немецкая, французская)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Самара 2009

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского»

Научные консультанты: доктор искусствоведения, профессор
Гишункина Наталья Викторовна
доктор филологических наук, профессор
Луков Владимир Андреевич

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Гринштейн Аркадий Львович

доктор филологических наук, профессор
Ерофеева Наталья Евгеньевна

доктор филологических наук, доцент
Садомская Наталья Дмитриевна

Ведущая организация: Московский государственный педагогический университет

Защита диссертации состоится «28» мая 2009 г. в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 212.216.03 в ПГСГА по адресу: 443099, г. Самара, ул. М. Горького, 65/67, корп.1, зал заседаний ПГСГА (ауд. 9).

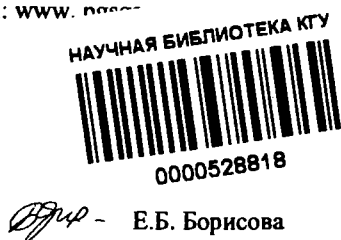
С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Поволжской государственной социально-гуманитарной академии по адресу: 443099, г. Самара, ул. М. Горького, 65/67.

Текст автореферата размещен на сайте ВАК: referat_vak@ministry.ru

Текст автореферата размещен на сайте ПГСГА: www.pgsa.ru

Автореферат разослан «21» апреля 2009 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент



Общая характеристика работы

Диссертация посвящена исследованию эстетики и поэтики комического во французской авангардной драматургии XX века. Обращение к явлениям современного зарубежного театра было определено интересом к искусству авангарда и различием понятийно-концептуальных подходов к его осмыслению в отечественной и зарубежной гуманитарной науке. Достоверным фактом является существование форм авангардной драматургии в театре XX века, но изучение этой сложившейся на рубеже XIX-XX веков традиции остается в основном прерогативой искусствоведения, тогда как, особенно в сфере поэтики, драма театра авангарда представляет собой значительный интерес для филолога.

Актуальность предпринятого исследования обусловлена возрастающим интересом к драме авангарда в отечественном театре: с начала 90-х гг. XX века увидели свет на сцене произведения Э. Ионеско, Ж. Жене и их предшественника А. Жарри. Возникла достаточно яркая зрительская рецепция этих сложных авангардных явлений в театре, которая сложилась из двух тенденций: особого режиссерского чтения драматургии вышеназванных авторов и освоения нового языка сцены, свойственного нетрадиционному театру.

Представления о смысле понятия и эстетике авангарда искусства уже сложились в современной гуманитарной науке. Отечественные исследования по определению границ и содержания этого понятия принадлежат М.Л.Гаспарову, Д.В. Сарабьянову, И.Е.Васильеву, Т.В. Балашовой. Труды зарубежных ученых I. Hassan («The dismemberment of Orpheus»), J. Weigtman («The concept of avangarde»), H.Kramer («The age of avangarde») также позволяют сделать выводы о константном интересе к вопросу о феномене авангарда.

Авангардный театр XX века рассматривается как часть художественного процесса обновления в мировом искусстве. Экспериментаторская ментальность авангарда распространяется на литературу, живопись, музыку, архитектуру как отрицание традиции и расчлененность, эклектичность художественных форм.

В данный момент, к началу XXI столетия, мы имеем возможность рассматривать историю становления французской драмы авангарда как заверченный процесс, что дает возможность говорить не только о ее генезисе и истории, но и о родовых особенностях такой драмы. Драматургия театрального авангарда, таким образом, может рассматриваться не только как явление, требующее культурологической или эстетической оценки, но и как этапное событие мирового литературного процесса, имеющее свою историю, практику и перспективу развития.

Среди первых обращений к исследованию современного французского, а также европейского театра в целом, можно назвать работы А.А. Аникста, Л.И. Гительмана, Б.И. Зингермана, Т.Б. Проскурниковой, Т.К. Якимович, которые выявляли специфику разнородных и ярких явлений в драматургии М. Метерлинка, А. Жарри, Ж. Жене, Э. Ионеско, А. Адамова и других мастеров сцены.

В начале 90-х гг. XX века появляются научные труды, посвященные уже осмыслению теоретических и поэтологических проблем именно драмы авангарда. Сюрреалистическая французская драматургия 20-х гг. становится объектом изучения в работе Е.Д. Гальцовой; проблема театрального гротеска в драматургии А. Жарри затронута в диссертации Н.А. Раппопорт; направления развития модернизма в современном театре, центральным из которых становится учение о «театре жестокости» А. Арто, исследованы В.И. Максимовым. Н.И. Ищук-Фадеева и Е.И. Горфункель посвящают свои статьи теоретическим аспектам драмы Э. Ионеско «Лысая певица».

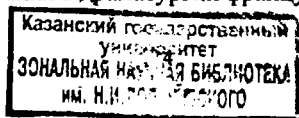
При этом собственно понятие границ и специфики драматического авангарда остается до конца не проясненным. Все зарубежные и отечественные исследователи как начало движения авангарда в театре называют премьеру пьесы А. Жарри «Король Убю» 1986 г. Это эпоха расцвета символизма в театре, и ставит пьесу лидер театра Творчества О.-М. Люнье-По. Феномен А. Жарри в основном рассматривается в отрыве от театральной традиции символизма, сформировавшей его драматургию.

Традиция комического, предложенная в творчестве А. Жарри, связывается только с теорией театра жестокости А. Арто. Цикл пьес о короле Убю не рассматривается даже с точки зрения его жанровой, родовой природы, а, например, как мифологическая драма (О.Е. Людина «Генезис и эволюция французской мифологической драмы первой половины XX века»).

Достоверные факты говорят о широком интересе к А. Жарри, а именно, к его замечательной комедиографии и прозе. Этот интерес проявлен как со стороны зарубежной филологии и искусствоведения, так и замечательных и успешных драматургов и литераторов, последователей А. Жарри.

Очевидно, что смысл понятия драмы авангарда может быть очерчен только в связи с характеристикой комического, его эстетикой и содержательностью в ранних явлениях символистского театра и драматургии А. Жарри, а затем и у его преемников в XX веке.

Цель нашего исследования заключается в следующем: выявить смысл концепции комического как эстетико-культурной, поэтической и родовой модели функционирования в драматургии французского авангарда.



Методами исследования стали: сравнительно-исторический, историко-генетический, функциональный и герменевтический, с элементами тезаурусного подхода, которые позволили решить следующие задачи:

- определить новое содержание комического, сложившееся на рубеже XIX-XX веков в философских трудах Ф. Ницше, А. Бергсона, эссеистике С. Малларме и О. Уайльда;
- выявить пути формирования авангардной драмы как неканонического жанра, реализующего новое содержание комического;
- выявить этапы движения авангардной драматургии от рубежа XIX-XX веков до 50-х гг. XX века.

Объектом исследования является драматургия французского театра авангарда (1896-1950). Это корпус драматических произведений, получивших сценическое воплощение и обогативших новаторские традиции драмы XX века: цикл драм о короле Убю А. Жарри, комедиография в драматургии М. де Гельдерода, пьесы Ж. Жене «Служанки», «Балкон» и «Ширмы», «антипьесы» и трагифарсы Э. Ионеско («Лысая певичка», «Картина», «Жажда и голод»).

Предметом исследования становится категория комического во французской авангардной драме.

Новизна диссертационного исследования заключается в осмыслении теоретического и эстетико-философского содержания явлений французской авангардной драматургии первой половины XX века. Родовые категории драмы, такие как конфликт, динамика и характеристика действия, диалогическая коммуникация, мимесис и катарсис получают иное наполнение и меняют свою функциональную значимость в произведениях авангардной драматургии. Жанр авангардной драмы определяется как особый вид драматического рода, в котором категория конфликтности может быть утрачена, действие статично, слово становится «темным» символом, эстетика мимесиса отвергнута, а катарсис достигается как реализация стратегии обратимости смысла и образа, через «смех отрицания».

Комическое является художественной основой формирующей поэтику драматических произведений театра авангарда. Концепция комического во французской авангардной драме основывается на идее возврата к формам архаической эстетики, определяемой эффектом обратимости, амбивалентности любого, даже устойчивого, сложившегося образа.

Но пародия не отменяет движения драмы к метафизическому аспекту трактовки действия. Более того, обращение к комедиографии усиливает его. Первоначально представители театра авангарда декларируют свой атеизм и сциентизм, но, в поиске создания травестийного эффекта, обращаясь к поэтике маргинальных форм комического (фарс, ярмарочное представление, клоунада, гиньоль и др.), драматург авангарда, возможно

интуитивно, вводит в свои произведения архаические театральные традиции, граничащие по своей эстетической содержательности с ритуалом и мифом.

Методологической основой исследования стали труды М.М. Бахтина, В.П. Большакова, Л.С. Выготского, А.Ф. Лосева, Вл.А. Лукова, В.И. Максимова, Е.Г. Рабинович, А.Ф. Строева, Н.Д. Тамарченко, Н.В. Тишуниной, О.М. Фрейденберг, В.Е. Хализева, И.Д. Шкунаевой, Н.П. Михальской, В.П. Трыкова, А.Л. Гринштейна, Н.Д. Садомской, а также работы зарубежных ученых П. Арно, Н. Арно, Д. Бабле, А. Бодена, А. Беара, Р. Бейена, Г.М. Блока, М. Ванса, Б. Дора, Ж. Франси, Э.К. Жаккара, М. Лиура, Ж. Шерера, Д. Уэллворта, М. Эслина и др., которые определили разработку теоретических аспектов изучения драмы авангарда.

Исследования, посвященные теории комического в отечественном литературоведении, явились также важной составной частью методологии. Это научные труды Ю.Б. Борева, А.З. Вулис, Б. Дземидок, Л.В. Карасева, Т.Б. Любимовой, Д.С. Лихачева, А.М. Панченко, Н.В. Понырко, Л.Е. Пинского, В.Я. Проппа, М.А. Рюминой, А.Л. Штейна.

Необходимой составляющей методологической основы следует назвать эссенстику и творческие манифесты самих представителей искусства авангарда, литературы и театра XX века С. Маллларме, М. Метерлинка, О. Уайльда, А. Жарри, А. Арто, Э.Г. Крэга, А. Бретона, Ж.-П. Сартра, Э. Ионеско, М. де Гельдерода, Б. Виана.

Особо можно отметить работы, выстраивающие филологическую стратегию анализа драматического произведения Л.Г. Андреева, И.В.Вершинина, Н.Е. Ерофеевой, Г.К. Косикова, М.Г. Меркуловой, И.О. Шайтанова, Г.Н. Храповицкой.

Теоретическая значимость диссертации состоит в уточнении содержания понятия авангардной драмы, периодизации развития драматургии авангарда (за основу взята периодизация, предложенная Э.К. Жаккаром); в разработке концепции комического в драматургии авангарда на основе изучения эстетико-философской содержательности этой категории на рубеже XIX-XX веков.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее материалы могут найти применение при разработке лекционных курсов по истории зарубежной литературы рубежа XIX-XX веков и XX века, истории театра, теории литературы, а также при составлении учебных пособий.

Положения, выносимые на защиту:

1. Французская драматургия авангарда сложилась как явление в русле символистского театра конца XIX века, непосредственное влияние на возникновение феномена драматургии авангарда оказали Г. Иб-

сен и М. Метерлинк, а также эстетика С. Малларме и философские учения Ф. Ницше, А. Бергсона;

2. Комическое в художественной системе драмы авангарда является важнейшим эстетическим компонентом, на основе которого строится ее жанровая природа;
3. Природа комического в драме театра авангарда определяется эффектом создания «жесточкого смеха» (А. Жарри, М. де Гельдерод), провоцирующего новое смысловое и функциональное наполнение понятия катарсиса (очищение через страх), сформулированного в эссеистике А. Арто, такой тип катарсиса продуцирует эмоциональный аффект отторжения, неприятия и отмечен в связи с формами комического (М.М. Бахтин, Л.С. Выготский, О.М. Фрейденберг);
4. Авангардная драма проходит в своем развитии три основных этапа, определяемых развитием во французском театре традиции «жесточкого смеха» А. Жарри: возникновения и формирования культуры авангарда в театре, становления поэтики и теории авангардной драмы и период расцвета, когда появляется целая плеяда драматургов, названных М. Вансом «сценическими писателями» (Б. Виан, Э. Ионеско);
5. В настоящее время можно утверждать, что процесс становления драмы авангарда завершен: от неканонической жанровой формы она движется к своему художественному канону.

Апробация работы: Основные положения диссертации представлены в докладах: «Драматургия М. де Гельдерода и эссеистика А. Арто» на международной научно-теоретической конференции «Культурные традиции Франции: литература, история, искусство. Конец века как социокультурное явление». СПбГУП, Центр Жанны д'Арк – Шарля Пегги, 2000; «Трагическая повседневность в театре М.Метерлинка» на всероссийской научной конференции «Пушкинские чтения – 2003», ЛГОУ им. А.С. Пушкина, СПб, 2003; «Пространство города в драмах М. де Гельдерода как метафизический ландшафт» на международной филологической конференции, проводившейся 11-15 марта при СПбГУ, 2003; «Принцесса Мален» М. Метерлинка как парафраз трагедий У. Шекспира» на международной конференции «Проблема «другого голоса» в языке, литературе и культуре» при РГПУ им. А.И. Герцена, 27-29 марта 2003; «Символистская драма в комическом театре А. Жарри» на международной филологической конференции, проводившейся 15-20 марта при СПбГУ, 2004; «Авангардная драма как архаическая: к вопросу о формировании литературного языка XX века» на международной конференции «Старая Европа – новые мифы» при РГПУ им. А.И. Герцена, март 2004; «Жесточкая комедия в драматургии А. Жарри» на международной конференции «XVI Пуришевские

чтения. Всемирная литература в контексте культуры», Москва, МПГУ, апрель 2004; «Новая концепция персонажа в театре А. Жарри» на международной конференции «Россия и Франция. Культура в эпоху перемен», СПбГУ, 8-10 апреля 2003; «Авангардная драма как архаическая: идея возврата, обращение к театру марионеток» на Всероссийской научной конференции «Семантическое поле культуры: генетические связи, типологические параллели, творческие диалоги», Омск, ОмГПУ им. А.М. Горького, октябрь 2004; «Типология комического: смех и проблема катарсиса (к полемике о природе смеха в трудах М.М. Бахтина)» на международной научной конференции «Святоотеческие традиции в русской литературе», Омск, ОмГУ им. Ф.М. Достоевского, 25-26 апреля 2005.

Структура диссертации: работа состоит из Введения, четырех глав, Заключение, Примечаний и Списка литературы, содержащего 335 названий художественных текстов и научных трудов на французском, английском, немецком и русском языках.

Содержание работы

Во Введении представлена общая характеристика работы, обосновывается ее актуальность и новизна, а также научно-теоретическая значимость.

Глава 1. «Драма на рубеже XIX-XX веков: новые явления (феномен авангарда в театре), эстетика и теория». В этой главе рассматривается предмет исследования – французский авангардный театр рубежа XIX-XX веков, определяются историко-литературные границы его развития, выявляется объект исследования из широкого числа драматургов, принадлежавших этому театру.

В § 1. «Театр авангарда или «театр насмешки» в конце XIX века» - изучены понятия авангарда в искусстве, дано определение авангардной драмы. Явление театра авангарда получает оценку с точки зрения его места в историко-литературном процессе, проанализирована периодизация развития драмы авангарда, сделанная французским исследователем Э.К. Жаккардом, начиная с рубежа XIX-XX веков.

В § 2. «Эстетико-философское содержание понятия комического к началу XX века» - анализируются эстетико-философское содержание понятия комического, сформировавшееся к началу XX века в учениях Ф. Ницше, А. Бергсона, эссеистике С. Малларме.

Комическое в работах Ф. Ницше «Веселая наука», «Рождение трагедии из духа музыки» и др. имеет следующие черты: эта категория определяется как форма универсального сознания вне этики и морали. Переходной формой к такому восприятию комического является иллюзия обратимости, двойственности целого, демонстрирующая себя в концепте безумия, шутовства, зеркального отражения. Проблематика такого комического состоит в разладе идеи и представления. Представление об истине искажает

ее сущность, тогда искаженное становится комическим, или формой отражения истины нашим сознанием.

Характеристика комического, представленная А. Бергсоном в его работе «Смех на сцене и в жизни» 1900, опирается, прежде всего, на дидактическую функцию смеха. Подчеркиваемая А. Бергсоном социальная природа комического апеллирует к «чистому разуму» и исключает эмоциональную составляющую в его восприятии. Бесчувственный смех, возникающий как реакция не одного человека, но многих, становится механизмом «бичевания нравов», то есть несет морализирующую нагрузку. Все же социальная характеристика смеха также оказывается не единственной в работе А. Бергсона и это выясняется, когда он, определив механизмы возникновения смеха, исследовав типологию комических ситуаций, переходит к проблеме «двойственного характера комического», переводя анализ из области поиска функционального значения в область восприятия комического, А. Бергсон обнаруживает его метафизическую характеристику. Логика комической нелепости построена на искажении здравого смысла, но «это совершенно особое искажение здравого смысла»¹. Искажение в этом случае теряет свою дидактическую направленность и становится эстетическим фактором, формирующим иную реальность. Эту реальность А. Бергсон определяет как реальность грез или сновидческую реальность. В рамках такого подхода к проблеме восприятия комического высвечивается метафизическая концепция памяти самого А. Бергсона и маллармеанская идея эстетизации отраженного образа реальности в сознании поэта – именно этот образ признавался истинной реальностью. Как изменилось бы содержание комического, если бы реальность сна восторжествовала на сцене и освободилась от произвола действительности и необходимости подражания жизни? Тогда формы искажения и обратимости драматического образа создавали бы комический эффект, который исключал бы или уводил на второй план функцию сатирического осмеяния. Комедия обратилась бы к поэтике маргинальных форм, о которых, как низших, упоминает сам А. Бергсон и к которым можно добавить такие как: театр кукол, балаган, ярмарочный народный театр, народные (дохристианские) праздники – обряды. Подобный процесс мы наблюдаем в символистском театре рубежа XIX-XX веков, где появляется лирическая «драма для чтения» М. Метерлинка, Ш. ван Лерберга и эпатажная комическая форма в драматургии А. Жарри. В этих образцах драматического искусства очевиден отказ от классического мимесиса: художник предметом искусства делает вовсе не реальную действительность, а реальность «грезы», воображения – символическую реальность несущее-

¹Бергсон А. Собрание сочинений: Т. 5: Введение в метафизику. Смех. СПб.: Издание М.И.Семенова, 1914. С. 197.

ствующего мира фантазии (в случае Жарри эта реальность может быть достаточно жестокой и устрашающей в зрительском восприятии).

С. Малларме обращался к проблеме театра в некоторых своих критических работах и художественных текстах, таких как «Игитур или безумие Эльбенона», «Бросок игральные костей никогда не упразднит случая» и др. Знаменитый сборник эссе С. Малларме «Блуждания» (*Divagations*) содержит статью о Рихарде Вагнере, которым восхищается автор, и «Заметки о театре» («*Crayonné au théâtre*»). С. Малларме заменял понятие художественного текста понятием зрелища и определял свою роль как «распорядителя праздника», режиссирующего спектакль чтения. Здесь книга становилась посредником между человеком и природой, отражая универсум как театр бытия. Критерий универсальности переносится и на само понятие театра и определяется С. Малларме как: «представление... пьесы, написанной *in folio* на небесах и отраженной в жестах и страстях Человеком»². Такой театр может принимать любые формы, быть судьбой индивидуума, книгой, драмой. Всякая форма является отражением попытки человека «расшифровать» таинственные коды Вселенной, именно поэтому С. Малларме с таким пафосом, действительно несколько высокомерно, оценивает роль писателя в этой мистерии как «спиритуального гистриона». Гистрион, бродячий актер, или «распорядитель праздника» определяет характер и смысл представления, сыгранного по пьесе, «написанной на небесах». Драма, поставленная для такого представления, может быть только ее (пьесы) комическим искажением. Ирония С. Малларме относительно возможной трактовки скрытого смысла очевидна: гистрион играет в пространстве ирреального, спиритуального. Смысл его игры, его театра в посредничестве между небом и человеком. Попытка прочесть коды «небесной пьесы», или вечной драмы бытия, разворачивающейся как зрелище, переносит критерий универсальности и избранности на самого писателя. Сознание художника – это вечная драма отражений, поиска, его театр, который получает определение «внутреннего», «спиритуального».

Традиционное, близкое к классическому, понимание трагического и комического в эпоху авангарда, которую открывает премьера пьесы А. Жарри «Король Убю», потеряло свое значение, содержание этих понятий глубоко изменилось. Комическое получает метафизическую трактовку, его содержание включает концепты искажения, сна, «зеркального отражения», которые разрушают классицистическую характеристику комического как сатирического, реально-бытового, дидактического начала. Вместо пафосной дидактики комическое предлагает иллюзию комического искажения, ироническую интонацию действия. Драматургия обращается, реализуя эти идеи, к маргинальным жанровым формам (фарс, балаганная ко-

² Цит. по: Block H. M. Mallarmé and the symbolist drama. Detroit, 1963. P. 26.

медия, комедия марионеток или кукольный театр). Создавая пространство инореальности, обращая любую идею по ницшеанскому принципу «*Inscipit tragoedia*» – «*Inscipit parodia*», драма идет по пути универсализации комического начала, возврата к архаическому периоду развития.

В § 3. «Комическое и катарсис в драматургии авангарда» - изучаются теоретические аспекты, характеризующие авангардную драму как специфическое художественное явление.

Авангардная драма, являясь модификацией комедии, реформируя видовые категории мимесиса и конфликта, наполняет понятие катарсиса новым содержанием. Катарсис «отрицания», в котором эстетическая модель «умиротворяющей душу развязки» заменяется эстетикой «встречи» (М.М. Бахтин), реализует цель очищения духовного начала и контаминирует с архаическими формами инициационных сакральных ритуалов очищения от «скверны» (О.М. Фрейденберг).

Понятие катарсиса в работах О.М. Фрейденберг, посвященных генезису комического, заменено предшествующим ему определением катартика. Оно соответствует этапу возникновения мифологического мышления, когда «мифологическое очищение еще не имело качественной сути»³. Это допифагорейское, доплатоновское и доаристотелевское определение не имеет значения метафоры и связано с бытовым реализмом. Катартические ритуалы переросли позже в культы Аполлона, бога света и смерти. Смысл катартики – «заклание носителей скверны» ради торжества «сияющих томов-светил».

Рождение качественности, по О.М. Фрейденберг, исключает космологическую характеристику образа, превращает универсальное в бытовое, реальное. Рождение этических категорий добра и зла определяет новое содержание катартики.

Цель ритуала катартики совершенно иная: ввести понятие двойственности, дубля реальности через травестию и искажение. В таком случае отмеченное О.М. Фрейденберг основное качество древней комедии – «мнимость происходящего» становится ее видовым отличием. Древний комплекс комического основан на идее мнимости, т.е. разрыве с реальностью; ритуальный смех жертвоприношения определяет генезис комического через метафоры еды, смерти, отсюда он связан с концептом очищения – катартики. Такой докомический смех мифологичен и еще эпичен. «Итак, эпический 'комизм' очень своеобразен. В нем, собственно, нет комического. Смех выполняет какую-то особую, но строго определенную функцию. Она не заключается в том, чтобы забавлять, но и не в том, чтобы осмеивать или «выводить на чистую воду». Она бесконечно далека от

³ Фрейденберг О.М. Комическое до комедии // Фрейденберг О.М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. С. 102.

того, что мы вкладываем в понятие смешного. Она, прежде всего, глубоко серьезна»⁴. Архаический смех всегда неожидан, непредсказуем, это его качество объясняется обратимостью осмеиваемого персонажа. Семантика такого персонажа также имеет характеристику бескачественности.

Дозитический комизм возникает из мифологического синтеза космогонии и комического начала. О.М. Фрейденберг считает, что сами образцы такого античного фарса до нас не дошли, но самое верное представление о них дает Аристофан. Основа создания мнимой реальности – пародия на космогонию. Связь комического с катартикой, даже в дозитический период становления мифологического сознания, имеет особое значение. Комическое определяется катартической стратегией и это не отрицает ни его эмоциональной, ни эстетической природы.

Авангардная драма начала XX столетия привносит в терминологию свои характеристики действия, которые отвечают, как нам кажется, категории бескачественности. Это – деформация действительности или искажение как восприятие через кривое зеркало обратимости и, в конце концов, симуляция реальности. Космогония, как и симулятивная реальность авангардной драмы (Жарри), не имеют ничего общего с обыденной действительностью. В таком случае «пракомедия» – идеальный концепт профанации и внеэстетический, внекатегориальный, первоначальный вид драмы. Идея «возврата» к первоначальным формам искусства драмы рождается именно в начале XX века и связана с жанровой реформой в драматургии этого периода. Убеждает в этом установившаяся в авангарде тенденция не только обращения к архаическим образцам драмы, но и стремление к жанровой контаминации, синтез комического и трагического в драматургии авангарда, многочисленные парафразы, «чтения» трагедий посредством комического снижения. (М. Метерлинк «Принцесса Мален», А. Жарри «Убю закованный», М. де Гельдерод «Смерть доктора Фауста» и «Дон Жуан», Ж. Кокто «Орфей», Б. Виан «Строители Империи», Э. Ионеско «Макбет», С. Беккет «Сцена без слов I», «Дыхание» и т.д.) Генезис авангардной драмы через архаическую определяет также новую сущность катарсического начала. Классическая комедия опирается на разумный смех, сатирическую категориальность и не всегда может быть катарсической по своей сути. Комическое авангардной драмы катарсично, потому что сущность смехового начала в нем изменена: смех здесь также дозитичен и бескачественен. Это тот комический «пароксизм», которого пытаются добиться уже на третьем этапе развития авангардной драмы Э. Ионеско (эссе «О театре») и который сметает жанровые границы классического деления драмы на трагедию и комедию. Вместо них появляется *dromena* или *drama*

⁴ Там же. С. 91.

архаического образца. Она примитивна и бесконечно сложна, недоступна для понимания и открыта любым толкованиям.

Сделав protagonистом своей драмы гибриста, драматург театра авангарда не отказывается от катартической стратегии, но далеко не всегда остается в рамках этики и уж тем более дидактики. Катартика гибриста может быть внеэтична, если она основана на смехе разрушения, отрицания. Тогда и возникает катарсис как эстетическая категория на основе эмоционального аффекта отрицания. Именно такую трактовку катарсиса мы находим в работе Л.С. Выготского «Психология искусства». «...Закон эстетической реакции один: она включает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение. Вот этот процесс мы и хотели бы определить словом катарсис»⁵. Катарсис эстетической реакции, по Л.С. Выготскому, распространяется на все виды литературного творчества. Катарсис, понимаемый как аффект, возникающий в результате столкновения противоположных эмоций, в комедии обретает особое значение, поскольку именно восприятие комического строится на пересечении противоречий. В качестве доказательства этого положения Л.С. Выготский приводит пример из У. Шекспира – Фальстаф, образ которого строится на противоречии восприятия: с одной стороны он – трус, обжора и бабник, с другой – великолепный шутник.

Эстетика безобразного в искусстве и, в частности, в комедии – одна из основополагающих черт возникновения катартической реакции. Безобразное в жизни и на сцене или в тексте – это далеко не одно и то же. Эстетика безобразного, создающая эффект двойственного восприятия образа, стилизирующая эмоции, «ясно говорит о катарсисе». В целом для искусства характерно использование впечатлений дисгармонии, ужаса и отвращения ради преодоления внутреннего диссонанса и разрешения, т.е. создания катартической реакции. Эти выводы сближают понятие катарсиса у М.М. Бахтина, О.М. Фрейденберг и Л.С. Выготского с типологией комического в драме А. Жарри и эссенстике А. Арто.

Глава 2. «Комическое в драматургии А. Жарри» посвящена анализу драматургических текстов М. Метерлинка, А. Жарри, М. де Гельдерода, Э. Ионеско. Типология комического, созданная А. Жарри, рассматривается от истоков своего возникновения в русле символистской драматургии (М. Метерлинк, с творчеством которого А. Жарри связывал надежду на возрождение театра) до периода 40-х, 50-х годов, времени «эпидемии» Гельдерода и триумфального дебюта Э. Ионеско.

⁵ Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. М.: Лабиринт, 1997. С. 260-261.

В § 1. «Три этапа развития авангардной драматургии: история французского театра XX века. А. Жарри как зачинатель театра авангарда» - рассматривается круг историко-литературных проблем, связанных с определением исторических границ трех этапов развития французской авангардной драмы XX века.

Истоки формирования комедийной традиции в театре авангарда коренятся во взаимодействии символистской драмы и драматического искусства А. Жарри. Традиция, определенная теоретическими манифестами и театральными опытами А. Жарри, оказывает глубокое влияние не только на формирование театральной концепции А. Арто, но и является фактором формирования определенной тенденции в современной драме, связанной с ее сатирической, комедийной, жанровой и видовой природой. Нереалистическая драма, отрицающая мимесис, но не исключая катарсис, становится «немиметической» и эта тенденция в сочетании с ее комедийной ипостасью формирует определенную тенденцию в развитии современной драмы от А. Жарри до театра абсурда.

Эта тенденция объединяет авторов, близких А. Жарри или контаминирующих с ней в рамках эстетико-художественной природы своих драм: Г. Аполлинер, Ж. Кокто, Ж. Жене, М. де Гельдерод. Особого внимания заслуживает творческий проект «Театр Альфреда Жарри», задуманный Р. Витраком и А. Арто и драматургия, создававшаяся для этого театра.

Б. Виян и Э. Ионеско представляют круг литераторов и деятелей культуры, создавших общество почитателей А. Жарри – «Патафизическую Коллегию». Литературное общество получило название в честь А. Жарри и его эпатажных персонажей короля Убю и доктора Фаустролля. Коллегия Патафизики, как указано в монографии Д. Уэллворта «Театр протеста и парадокса» 1965, возникла в культурной жизни Франции в 1948 г. В Коллегию входили видные деятели французской культуры того времени: Ж.Превьер, Р. Кено, М. Эрнст, П. Пиа, М. Дюшан и др. Патафизика – это псевдонаука, придуманная А. Жарри, ее адепты – Убю и Фаустролля. Постулаты патафизики – это манифест искусства авангарда, сделанный в пародийной, иронической форме.

Видовая особенность драм вышеназванных авторов состоит в ином, особом понимании природы драматического действия, которая выявлялась через деструкцию и профанацию действительности и, благодаря этому, приобретала комическую характеристику. Комическое, как видовое отличие такой драмы, не исключало контаминации с трагическим, что во многом путало карты исследователю авангардных образцов драматургии. Речь идет не о жанре трагикомедии, а о сосуществовании в драматическом произведении двух начал на основе равновесия, исключаящего трагикомический синтез.

Пьесы Ж. Кокто «Орфей», М. де Гельдерода «Фауст» и «Школа шутов», Б. Виана «Строители Империи» и «Живодерня для всех», а также драмы Э. Ионеско «Стулья», «Жертвы долга», «Жажда и голод» демонстрируют эту тенденцию в современной драме. Связующим звеном театрального поиска этих авторов является комический, смеховой аспект их драматургии. Они опираются на традицию «безжалостного смеха» (термин М. де Гельдерода), сложившуюся в творчестве А. Жарри. Формирование этой традиции иллюстрирует ряд ярких страниц истории театра.

Во французском театре XX века имели место две премьеры по своему значению и реакции, как публики, так и критики близкие к феномену «битвы при Эрнани». Это премьера «Короля Убю» А. Жарри, состоявшаяся 10 декабря 1896 г. на сцене театра Творчества и «Поминок в аду» М. де Гельдерода, представленных в театре Мариньи в течение нескольких вечеров ноября 1949 г. Обе премьеры, имеющие место в разное время и в разных театрах, замечательны тем, что открывают новые страницы в истории французского театра и французской литературы. Драматические произведения М. де Гельдерода и А. Жарри сопоставимы не только благодаря эффекту скандального восприятия, они имеют несколько существенных общих жанровых и поэтических черт, которые определяют особый подход к анализу явлений авангардного театра. Вид смехового начала в драматургии А. Жарри, М. де Гельдерод охарактеризовал как «жестокый смех». Идея «жестокости», как движущей силы искусства театра, появляется у Гельдерода в середине 30-х годов (независимо от концепции «театра жестокости» А. Арто). В этот период он создает две пьесы, воплощающие эту идею – «Эскориал» и «Школа шутов». Обратимый персонаж, воплощающий древний театральный комический архетип «король-шут», демонстрирует смысл концепта «жестокого смеха» в драмах М. де Гельдерода. Он имеет ярко и недвусмысленно определенную автором гиньольную природу и типологическое сходство с известным эпатажным персонажем А. Жарри.

Особый интерес представляет тот факт, что театральный сезон 1949 г. должен был ознаменоваться еще одной скандально дерзкой премьерой: Ж.Л. Барро планировал представить парижской публике премьеру пьесы Б. Виана «Живодерня для всех», но «не смог», как отметил Виан в предисловии к публикации своей пьесы. Зато «смог» Андре Рейбаз и его труппа, только что закончившая работу над «Поминками в аду» М. де Гельдерода в Мариньи. Премьера, намечаемая на октябрь 1949 г., состоялась 11 апреля 1950 г. в театре Ноктамбюль, в Париже. 3 мая 1950 г. появился первый значительный отклик на эту премьеру со стороны Ж. Кокто. «Борис Виан представил нам, в «Живодерне для всех», удивительную пьесу, такую же

одинокую для своей смутной эпохи, как «Грудь Тиресия» Гийома Аполлинера и моя «Свадьба на Эйфелевой башне»⁶.

Сезон 1949-50 гг. замечателен своими яркими премьерами и вписан в историю театра благодаря еще одной пьесе, получившей известность весной 1950 г. Речь идет о «Лысой певице» Э. Ионеско, первый показ которой состоялся 11 мая 1950 г. в театре Ноктамбюль. Режиссер, поставивший эту пьесу, Никола Батай, работал после этой премьеры с Э. Ионеско много лет. Зрительская реакция на премьеру «Лысой певицы» была такой же скандальной, демонстрирующей резкое неприятие, что не помешало ей позже завоевать любовь всего мира. «Зрители свистели, а те, кто смеялся, говорили, что это несерьезная комедия, что именно поэтому они и смеялись несерьезным смехом», – писал сам Э. Ионеско пятнадцать лет спустя.⁷

Несомненно, немаловажным и неслучайным представляется тот факт, что театральные дебюты сезона 1949-1950 гг. совпали с премьерой пьесы М. де Гельдерода, написанной в 1929 г. и не видевшей сцены до постановки в театре Мариньи. Это время, как цитировалось выше, Ж. Кокто называет «смутной эпохой», в завершение которой намечается возвращение к театральным экспериментам 10-х, 20-х гг. и возрождение той утраченной в 30-40-е гг. традиции «бунта против правил», соединяющей дерзкий вызов с гениальностью и эпоху С. Малларме и М. Метерлинка, Лотреамона и А. Жарри с авангардом 40-50-х гг. Этот первый этап развития авангардной драмы отмечают как начальный в ее развитии. (М. Эсслин, Т.Б. Проскурникова, Э.К. Жаккар) Пьеса Г. Аполлинера «Грудь Тиресия» 1917 (год написания 1903) и Ж. Кокто «Свадьба на Эйфелевой башне» 1919 представляют собой начало второго этапа, с которым соотносится и первая премьера пьесы М. де Гельдерода «Смерть доктора Фауста» 1928 в Париже в театре Искусства и Действия (труппа Эдмона и Луизы Отан-Лара). Эти пьесы продолжают традицию комического «жесточкого смеха», заложенную А. Жарри в 1896 г.

Возвращение Гельдерода во французский театр в конце 40-х гг. представляется закономерным и неизбежным, поскольку в рамках именно этого театра он реализовал самую глубокую и яркую идею своей драматургии – идею «жесточкого смеха».

Третий этап развития французского авангарда связан с появлением целого ряда драматургов, пишущих в рамках этой традиции, который открывает Э. Ионеско.

⁶ Cocteau J. Salut à Boris Vian // Vian B. Théâtre I. Paris, 1993. P. 51.

⁷ Ионеско Э. Пятнадцать лет моей «певицы». // Ионеско Э. Противоядия. М.: Прогресс. Литера. 1992., с. 289.

Новаторский театр А. Жарри, М. де Гельдерода, Б. Виана и Э. Ионеско является отражением и реализацией глубокого процесса обновления современного театра, корни которого в символистской, а затем и авангардной поэтике нового искусства прошедшего столетия.

В § 2. «Комическое в театре авангарда на рубеже XIX - XX веков»:

а) От символизма к авангарду: от трагических драм М. Метерлинка к комическим пьесам А. Жарри – отмечены две тенденции, обозначенные именами М. Метерлинка и А. Жарри, которые получили свое развитие в современном театре. Несмотря на видимые различия, у этих авторов есть немало объединяющих черт. В своих теоретических манифестах оба они отталкиваются от размышлений над драмами Г. Ибсена. Оба созревают как художники в рамках символистской школы.

Символистская драма в трактовке театра Эвр О-М. Люнье-По стала одним из истоков современного театра, который, словно бы по замыслам Жарри, стремился избежать слишком непонятной и запутанной символики ради создания истинно театральной реальности, как особого мира. Неподвижный театр М. Метерлинка имеет ту же цель. Конечно, пути достижения этой цели у двух художников разные. Один изображает тайную картину жизни человеческого духа, другой ее профанирует. Но профанация, гротеск, пародия, приемы травестирования действия могут и не отменить трагического звучания драматического текста, а наоборот усилить его.

Поэтика театра марионеток, объединяющее начало в драматургии А. Жарри и М. Метерлинка, определяет новый подход к драматическому персонажу, который теряет психологические и социальные характеристики и становится скорее эстетическим объектом, гиньолем или куклой с символической смысловой нагрузкой.

Еще одна интереснейшая общая черта этих двух художников проявляется в том, что увлечение идеей создания в пьесе некоего абстрактного или метафизического образа приводит к достижению полюса бесконфликтности в драме и, следовательно, к слиянию внутреннего и внешнего действия.

Рассмотрев существование двух тенденций во французском символистском театре, мы приходим к выводу о тесной их взаимосвязи, определяющей дальнейшее развитие авангардных, неклассических форм театра.

б) Символистская драма в комическом театре А. Жарри – в данном разделе рассмотрен цикл пьес, посвященных А. Жарри королю Убю, который состоит из трех частей: «Король Убю» 1896, «Убю закованный» 1899-1900, «Убю рогоносец» 1897. В первой пьесе Убю захватывает польский престол, убивая короля Венцеслава, но не удерживает власть, поскольку свергнут наследником короля при помощи русской армии и бежит во Францию морским путем, огибая германские берега и следуя мимо замка

Эльсинор. Во второй пьесе Убю отказывается от идеи власти и желает стать свободным, выбирая для осуществления своего замысла участь раба, заключенного в тюрьму и закованного в кандалы. Но и среди отверженных он все равно становится королем и, даже, отправленный на галеры, оказывается особой королевской крови – турецкий султан признает его своим братом. В третьей части цикла, где Убю становится рогоносцем, появляется аллегорический персонаж – Совесть папаши Убю. Сам господин Убю отрекомендовывается уже не только отставным королем Польши и Арагона, но и доктором патафизики.

Убю соединяет в себе характеристики верха и низа, возвышенного и низменного, сакрального и профанного. Здесь А. Жарри действует в рамках литературной традиции любимого им Ф. Рабле, но, в отличие от ренессансной тенденции, он не выстраивает вертикали, иерархизируя характеристики с точки зрения морали. А. Жарри создает картину искаженного мира, в котором не существует четкой категориальности, поскольку в таком мире все обратимо, представление о любой истине или вещи искажено. Такой мир он называл патафизическим. Подобный подход к эстетизации пространства мы находим в ренессансной живописной и литературной традиции.

Новая концепция персонажа-абстракции или персонажа-марионетки опиралась на идею создания своеобразного игрового пространства драмы (патафизический мир), которое должно было стать привилегией постановки, режиссуры, но стало частью текста. Эта смысловая детерминация – сегментирование пространства в пьесе опять связано с традицией символистской драмы и ярко проявляется, скажем, в драмах Рока М. Метерлинка.

А. Жарри создает свой мир, который он определяет как абстрактный, непривязанный к какому-либо месту, заявляя на премьере спектакля: «Что же до действия, которое вот-вот начнется, то происходит оно в Польше, а проще говоря – Нигде»⁸.

§ 3. «Авангардная драма как архаическая: идея возврата, обращение к поэтике театра марионеток, образ шута/короля». В этой части исследования уделяется внимание такому важному истоку авангардной драматургии как кукольный театр. Выстраивая логику видовых отличий авангардной драмы, представляется необходимым рассмотреть театр марионеток и как современную для А. Жарри форму, и как архаическую. Театр марионеток – один из видов театра, который сохранил образцы поэтики условности для категорий пространства, персонажа, действия.

Особенности поэтики драмы для кукольного театра, проанализированные О. М. Фрейденберг («Семантика постройки вертепного театра»), со-

⁸Жарри А. Убю король и другие произведения. М.: БСГ-ПРЕСС, 2002. С. 135.

храняет символистская драма и даже декларирует их: тематика смерти, свойственная символистской драме, характеризует именно спектакли для марионеток; в символистской драме мы видим реализацию одного принципа сегментирования пространства или семантики пространства, у М. Метерлинка и А. Жарри этот принцип реализуется почти одинаково в виде пространственной вертикали: М. Метерлинк – лестница, дверь, окно; А. Жарри – трон и яма, пещера; театр наделяется сакральным значением и выступает как место отправления ритуала, по сути своей очистительного (катарсического).

Кукольный театр, как архаическая форма, представляет собой вид храмового обряда, сущность которого в том, чтобы соприкоснуться с божеством. Кукла, в таком случае, служила не столько изображением божества, она воспринималась как его эманация.

Такая трактовка марионетки обнаруживает связь размышлений О.М. Фрейденберг с довольно обширной эссеистикой, посвященной этому виду театра. Восхищение и своеобразие этого театра отмечено в работах целого ряда писателей и драматургов. К многочисленным поклонникам театра марионеток (Ш. Перро, Д. Свифт, Ш. Нодье, Г. Гейне и И.В. Гете) можно добавить еще Г. фон Клейста и Г. Крэга, хотя и разделенных достаточно значительным временным промежутком, но обнаруживающим близкие по сути идеи о театре марионеток.

Концепция персонажа-марионетки снимала психологическую мотивировку действия, придавала абстрактный характер как действию, так и персонажу, снимала характеристику качественности или этической значимости проблематики пьесы. Тем самым, создавая эффект симуляции реальности, обратимости персонажа, поэтика драмы для марионеток в символистском театре опиралась на эстетизацию метафизических категорий.

Концепция персонажа в драматургии А. Жарри также позволяет сделать вывод о связи его симулятивной характеристики со смеховым началом. Симуляция как искажение обладает деструктивной природой («устрашающая манипуляция над всем реальным процессом») и присуща как характеристика комическому драматическому началу. В древней комедии О.М. Фрейденберг также выделяет существенные для комического персонажа черты гибриста и наполняет образы шутов хтоническим содержанием.

Король Убю, как обратимый персонаж, обладает природой гибриста, что не отменяет его сути как короля. В ритуальных метафорах брака, рождения и смерти, связанных с комплексами еды, питья и жертвы (спарагмоса) он имеет функциональную характеристику как король; а в сфере симулятивной реальности пьесы он – пародия на самого себя, образ сам себя отрицающий как возможность, т.е. симулякр. Поэтому вполне объяснимы

такие разные толкования содержания пьесы в герметическом и скабрёжном вариантах.

В симуляционной реальности («Нигде») прослеживаются черты обратимого образа короля-шута. Обратимость, как сущностная черта, касается не только самого короля Убю, она является неотъемлемым качеством предстоящего симуляции приему «перевернутого мира» архаической, ренессансной и более поздней (классической) традиции смеховой культуры. Работы А. Бергсона, О.М. Фрейдзенберг, Д.С. Лихачева, М.М. Бахтина позволяют определить особенности поэтики комического, присущие культурной и литературной традиции, как в области фольклорного искусства, так и в области неразрывно связанного с ней театра.

§ 4. «Катарсис в театре авангарда. Драматургия А. Жарри и пьеса Э. Ионеско «Жажда и голод». Открытия «театра жестокости» – катарсического театра А. Арто дали жизнь целому направлению авангардной драматургии, отодвинув А. Жарри на место его предшественника. Яркая и эмоциональная эссеистика А. Арто заставила признать его теоретиком современного театра. Но свой театр, организованный вместе с Р. Витраком в 1924-27 гг., А. Арто называет «Театром Альфреда Жарри» не только ради памяти рано ушедшего из жизни драматурга.

Феномен А. Жарри заключается в том, что в его драматургии представлена модернизированная модель катарсиса: она также дегуманизирована, как и у А. Арто. Эта модель катарсиса реализует в качестве рецептивного эффекта не страх, а «жесткий», «бездушный смех», нечеловеческая природа которого и создает аффект шока, столкновения противоположно направленных эмоций и, вместе с тем, видовое отличие авангардной драмы.

Несомненно, что именно о таком типе комического пишет Э. Ионеско в своем очерке «Опыт театра» 1958 («Записки за и против»). «Я, например, никогда не мог понять границы между комическим и трагическим. Комедия, будучи предчувствием абсурда, кажется мне более безысходной, чем трагедия. Комичность не имеет выхода. Я говорю «безысходной», но на самом деле она стоит вне отчаяния и надежды»⁹. Комическое в драме становится залогом ирреального, «мнимого», интуитивного. Эстетика «прозрения» и язык знаков отсылают нас к истоку символистского театра, с которым смыкается эстетика Э. Ионеско. Его требование создания «жесткой комедийности», комедийного «пароксизма» опирается на представление о сущности трагедии человека, которую драматург называет «смехотворной». Пьесы Э. Ионеско «Стулья», «Жертвы долга», «Жажда и голод» содержат яркое подтверждение этого заявления. Самым ярким примером здесь могла бы стать знаменитая сцена с клетками из пьесы «Жажда и голод». Пытка голодом и жаждой заставляет героев этой клоунады в корне

⁹ Ионеско Э. Противоядия. М.: Прогресс; Литера, 1992. С. 48.

изменить свои убеждения. Клоуны Брехтолл и Трипп заключены в клетки и покупают миску с супом путем отказа от своих символов веры. Эта клоунада действительно непереносима, возмутительна, бесчеловечна, о чем и твердил после премьеры пьесы хор критиков Э. Ионеско. Но ведь именно такого эффекта драматург добивался. Прочитать вечные архетипы трагического через смеховое начало, создать профанный, искаженный мир вместо реального означает для Э. Ионеско выход к свободе вымысла. Ломя стереотип восприятия реальности через комическое, «непереносимое» Э. Ионеско достигает эффекта создания «вечного чувственного образа». «Жестокая комедия» А. Жарри сближается с эстетикой театра Э. Ионеско.

Семантика «невыносимых, но узнаваемых абстракций», о которых драматург пишет в послесловии к «Жажде и голоду», позволяет снять уровень сценической условности и выявить внутренний пласт образов, идей, которые становятся универсальным языком драматурга как Поэта.

Драматург, говорящий на этом языке абстракций, создает свою вселенную, в центре которой человек. Этот человек не обладает чертами индивидуальности, психологической сущностью, недаром для своих героев Ионеско выбирает общепринятые, безликие, почти нарицательные для французского слуха имена: Жан или Жак, иногда дает имена, подчеркивающие вневременную соотнесенность героя, такие как Беранже или Шуберт. Этот «человек» - персонаж Э. Ионеско - живет в мире без бога, без времени, с трудом обретая язык, речь и способность помнить, которая становится самой мучительной пыткой для него. Персонаж «Жертв долга» Шуберт, также как и Жан из «Жажды и голода», обречен посторонней волей на такую пытку: он должен вспоминать, учиться помнить, поскольку, по Э. Ионеско, отсутствие памяти есть ад. Человек, проживая свою жизнь, под гнетом долга, обязанностей стремится к свободе, красоте, простору, как и персонаж «Жажды и голода». Жажда – это болезнь, которую диагностирует Э. Ионеско. До того, как Жан отправился в свое путешествие, отвергнув любовь Мари-Мадлен, он не испытывал жажды, ему не чужда была радость бытия, но попав в «добрую гостиницу», он уже не ощущает этого.

Тоска и неудовлетворенность возникают, когда свобода и любовь, за которыми отправился Жан, оказываются химерами, несбыточными мечтами.

Семантический ряд абстрактных категорий построен Э. Ионеско на основе оксюморона, постоянной обратимости знака: бегство – путь; любовь – предательство; свобода – тюрьма; доброта – жестокость и т.д. Также обратимы категории пространства: дома, комнаты, горного перевала, грязной кухни, зала гостиницы. Пространство трансформируется в пьесе Э. Ионеско в зависимости от способности персонажа видеть скрытое, из-

бавляться от собственных иллюзий. В таком случае старая, промозглая комната может превратиться в прекрасный сад, а терраса на горном перевале в грязную кухню. Этой способности Жан лишен и обрести ее сможет только при условии, что его «мечта» позволит ему «облегчить душу». Путь Жана оказался бегом по кругу: он пришел к тем, от кого бежал. Спектакль с клетками должен был доказать ему истину об обратимости и относительности любого человеческого утверждения. Истина не всегда ясна и однозначна, она может стать заблуждением. Поэтому Жан становится участником нового представления, ведь спектаклей в доброй гостинице неисчислимо множество, и, можно сказать, для каждого разыгрывается свой спектакль. Внутренний лирико-философский пласт в драме разворачивается по закону эллипса или параболы, замыкаясь на уровне начала отсчета.

Жан остается надолго, если не навсегда, в предназначенном для него амплуа клоуна, актера-любителя. В этом качестве он профанирует, деми-стифицирует все сакральные истины, нормализованные утверждения о добре и зле, свободе и справедливости. С одной стороны Жан – мученик, жертва собственных иллюзий, он наказан за свой эгоизм и, кажется, почти излечился от него; с другой – как постоялец доброй гостиницы, он травестирует собственную роль мученика.

Столкновение двух противоположно направленных аффектов: жалости к Жану и отвращения к нему, которого добивается Ионеско, показывая «смехотворную трагедию человека», подготавливает ту резкую реакцию неприятия, эмоционального шока, которая возникла на премьере «Жажды и голода». Эту «эстетическую реакцию» Л.С. Выготский называл катарсисом. Такой катарсис, созданный смехом отрицания, «жестоким смехом» Ионеско, как и в пьесах А.Жарри, не отменяет смысловой двуплановости, задающей эпический аспект в драме. По М.М. Бахтину этот эффект можно назвать «встречей» сознаний автора и читателя-зрителя, которая осуществляется не через диалог, но через конфликт, шок, отрицание.

Глава 3. «Поэтика комического в театре М. де Гельдерода» посвящена представителю второго этапа развития авангардного театра бельгийскому драматургу М. де Гельдероду. Творчество этого драматурга XX века вписано в контекст как бельгийской литературы, так и французской. Успех его драматургии, позволивший определить значение его литературного труда, связан именно с французским театром XX века.

В § 1. «От бельгийского символизма к французскому театру: формирование и путь М. де Гельдерода как драматурга» определяется специфика драматургии М. де Гельдерода и пути влияния на формирование его художественных идеалов французского театра XX века.

И. Д. Шкунаева замечает в этой связи: «Критики ссылались на довоенное (до 1939 г.) творчество Гельдерода, как на соединительное звено между драматургом начала века А. Жарри и современностью»¹⁰. Восхищение А. Жарри (1873-1907) и его комическим циклом о короле Убю М. де Гельдерод прямо высказывал в «Остендских беседах» (8 интервью, впоследствии ставших книгой), послуживших его исследователям подробным комментарием автора к своему творчеству. В 1956 г. в Париже вышел в свет текст «Остендских бесед» – интервью, взятых у Мишеля де Гельдерода в 1951 г. в Остенде (Бельгия), которые «впоследствии окрестили «вульгатой гельдеродистов».

Драматургия А. Жарри демонстрирует тенденцию «жестокости смеха» по определению М. де Гельдерода. «Жестокий смех» А. Жарри, «черный юмор» А. Бретона, «анархическая поэзия в пространстве», «инверсия формы» и «юмор разрушения» А. Арто – явления одного ряда, которые в корне меняют подход к комическому началу в современной драме. Традиция «жестокости смеха» у М. де Гельдерода не является сатирической, его «смех» связан с человека в комическую диаблерию, карнавальную пляску смерти. Комедийные формы в авангардной драматургии А. Жарри и М. де Гельдерода обретают космологическое значение, не являясь трагической трагического, но передавая профанность бытия, уравновешивая низкое (скабрезное) и возвышенное (духовное).

В § 2. «Театр марионеток в ранней драматургии М. де Гельдерода» прослеживается традиция бельгийского театра марионеток в драматургии М. де Гельдерода. Поэтика театра марионеток, связывающаяся у М. де Гельдерода с фольклорным началом, формировала основу и предшествующего ему символистского театра. Персонаж-марионетка был идеальной фигурой условного пространства символистской драмы: он нес в себе абстрактную природу и разрушал миметическую основу театрального зрелища. Примеры, связанные с появлением такого рода спектаклей достаточно многочисленны: пьеса М. Метерлинка «Принцесса Мален» 1889, «Убю король» А. Жарри, написанный для «кукольного театра фуйнансов».

Именно к такой форме театра обратится драматург после закрытия Народного Фламандского театра в Брюсселе, где он долгое время плодотворно работал. М. де Гельдерод имеет в виду период с 1932 по 1944 гг., когда были созданы «Красная магия» 1931, «Исход актера» 1933, «Осада Остенде» 1933, «Сир Галевин» 1934, «Проделка Великого Мертвиарха» 1934-35, «Мадемуазель Иаир» 1934-36, «О дьяволе, который проповедовал чудеса» 1934-36, «Поминки в аду» 1936, «Сорока на виселице»

¹⁰ Шкунаева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М.: Искусство, 1973. С. 278.

1937, «Школа шутов» 1937, то есть весь корпус его драматургии, определивший его успех в конце 40-х гг. во французском театре.

Отождествление театрального персонажа с марионеткой в русле метафизического сознания символистского театра создает прецедент отказа от психологизма, как в характеристике конфликта, так и самого персонажа.

В театре М. де Гельдерода одним из таких персонажей является марионетка смерти или персонаж из неживого пространства, пространства смерти, перенесенный в пределы жизни по законам фантастического мира сценической сказки. Незримая смерть витает в драматических картинах М. Метерлинка, на которого ориентируется ранний М. де Гельдерод, но его смерть приобретает уже несколько иные черты – черты трагикомического персонажа, только намеченные М. Метерлинком, но получившие воплощение в театре М. де Гельдерода.

Особое пространство смерти возникает в произведениях таких бельгийских символистов, как Ш. ван Лерберг (пьеса «Почуявшие»), Ж. Роденбах («Мертвый Брюгге» и «Сказки»). М. Метерлинка также занимает свое заслуженное место в этом ряду, недаром М. де Гельдерод называет его среди тех немногих, которых он считает своими учителями. Определяя школу бельгийского символизма как один из истоков формирования драматургии Гельдерода, мы обнаруживаем общую черту у нашего драматурга и его предшественника М. Метерлинка: введение в тексты драм особой символики смерти, моделирующей пространство драмы как пространство смерти. Эта черта объединяет ряд бельгийцев, таких как Ш. Лерберг, Ж. Роденбах и М. Метерлинка с экспериментальным опытом французского символистского театра. Для М. Метерлинка смерть – это способ прозрения, обращения к миру сокровищ духа («Сокровище смиренных»), для М. де Гельдерода смерть – часть вечной игры провидения с человеком, именно так проблема поставлена в его драмах на эту тематику: «Проделка Великого Мертвиарха», «Варавва», «Мадемуазель Иаир». Во всяком случае, и для того, и для другого эстетическим приоритетом в развитии этой темы послужил театр марионеток, для которого написаны вышеназванные пьесы М. де Гельдерода и «Принцесса Мален» 1889, «Там, внутри», «Смерть Тентажиля» и «Алладина и Паломид» 1894 М. Метерлинка. Тип персонажа-марионетки, несущего в себе аспект смысловой неоднозначности и, являющегося, прежде всего, эстетическим объектом на сцене, становится объединяющим звеном поэтики драм М. Метерлинка и М. де Гельдерода.

В § 3. «Традиция «безжалостного смеха» в театре М. де Гельдерода и шут как его основной персонаж» прослеживается влияние литературного творчества А. Жарри на формирование образа шута в драмах М. де Гельдерода и пути выхода этого драматурга к теме «жестокости». Образ

«фламандского шута» в творчестве М. де Гельдерода опирается с одной стороны на традицию Ш. де Костера (т.е. разработку фольклорных мотивов, связанных со сказками о Тиле Уленшпигеле), с другой – реализует комико-трагическую двуплановость, заложенную в природе этого персонажа. В этом контексте персонаж во многом служит двойником, проекцией авторского «я» в драме.

Драматург, облакающий себя и своего героя в маску шута, создает пародию на самого себя и делает свое «я» центром профанации в пьесе. Смеховое начало получает в такой драме характеристику «безжалостности» именно потому, что автор не выносит свое «я» за рамки профанируемого пространства.

Персонаж, который служит отражением образа автора в драме, далеко не новаторский прием, но в русле метафизического сознания нового театра начала XX века (иррационализм А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, увлечение философией немецких мистиков Я. Беме, М. Эккхарта и др.), введение в ряд сценических образов авторского «я», создает прецедент бесконфликтной драмы, в которой доминирует не действие, а идея. Парадокс этого театра М. де Гельдерода, А. Жарри, М. Метерлинка состоит в том, что при такой логике вещей он должен был бы утратить эффект эмоционального воздействия, но этого не происходит, поскольку общение со зрителем организуется именно в сфере чувственного восприятия театрального зрелища, которое осуществляется посредством комических приемов – травести и профанации как действия, так и персонажа.

Отсюда увлечение поэтикой чистого театра, обращение к древним формам театрального искусства, поскольку именно в античном театре, театре масок или кукольном театре достигался парадоксальный синтез неподвижности, бесконфликтности с катарсическим эффектом. Маска шута, присущая герою/автору, организует в такой пьесе центр комического искажения во внутреннем и внешнем смысловых планах.

Литературная полемика А. Жарри, духовная мистика М. Метерлинка, потерянности в своем времени М. де Гельдерода и его тоска по прошлому – скрытые движители каждого из этих драматургов, но они же та основа, на которой в динамике мысли и в пренебрежении стереотипами возникает то, что мы теперь называем театром М. де Гельдерода, или М. Метерлинка, или А. Жарри.

Внутренний пласт действия, создаваемый концептом шута в дубле автор/герой, работает как «встреча» сознания героя/автора и переживающего катастрофу шута зрителя. Катарсический эффект достигается путем столкновения идеи «жестокости» искусства и крушения человека. Шут в драмах М. де Гельдерода, таких как «Эскориал» и «Школа шутов», становится катастрофической фигурой, поскольку основанием этого образа яв-

ляется идея обратимости, подмены истинного искаженным. Мнимая «достоверность» трагедии шута придает действию в драмах М. де Гельдерода характер комического искажения. Артодианская идея «юмора разрушения», «черного юмора» определяет содержание образа шута в драмах М. де Гельдерода и является продолжением традиции «жестокоского смеха» А. Жарри. Творчество М. де Гельдерода и А. Арто пересекается в общей точке – концепции театра жестокости, что и повлекло за собой после премьеры его «Школы шутов» огромный интерес ко всей драматургии М. де Гельдерода.

В § 4. «Тема «жестокости» в театре М. де Гельдерода и эссенстике А. Арто» анализируется материал типологического сопоставления.

Обращение М. де Гельдерода к проблематике «жестокости» служит одной из причин причисления его драматургии к образцам авангардного искусства. Соединение этой тематики с мистериальной эстетикой определило успех таких драм М. де Гельдерода, как «Сир Галевин», «Эскориал», «Школа шутов». Они не сходили с подмостков европейских театров вплоть до 60-х годов XX века. Идея «жестокости» в театре связывалась в художественном сознании современных М. де Гельдероду драматургов с именем А. Арто. А. Арто «озвучил», сформулировал теорию «жестокости», к началу 30-х годов, когда «безжалостный смех», прозвучавший в драме «Король Убю» А. Жарри, казался давно забытой страницей истории французского театра. М. де Гельдерод оказался, параллельно с А. Арто, преемником этой традиции, по крайней мере, для французской публики и театральной критики. А. Арто угадал теоретически, а М. де Гельдерод выразил в своей драматургической практике особенность поэтики того типа драмы, который называют авангардной: катарсическую природу аффекта «жестокоского смеха».

В § 5. «Ландшафт «перевернутого мира» в живописи П. Брейгеля и драматургии М. де Гельдерода» рассматривается один из истоков эстетики М. де Гельдерода, живопись П. Брейгеля Старшего, который для Гельдерода явился создателем особого мира – «Брейгелландии». Сюжеты картин П. Брейгеля послужили истоком для драматических картин М. де Гельдерода. Театральная живопись Мишеля де Гельдерода опирается на два источника: полотна фламандских и голландских живописцев и поэтику театра марионеток. Театр марионеток для драматурга – это истинный театр, так как в нем накоплен запас архетипов и основой игры является импровизация. «Мои марионетки традиционны, и у них давняя история. Они чем-то похожи на персонажи алтарных скульптур, фигуры, притаившиеся на порталах романских храмов, где изображены страшный суд, ад,

чистилице, рай».¹¹ Этот театр вызывает у М. де Гельдерода прямые ассоциации с живописью П. Брейгеля. Художник привлекает его своей удивительной живописной манерой, создаваемый П. Брейгелем мир полон аллегорий, а образы проникнуты содержанием народных легенд, величественных и скабрёзных одновременно.

Живопись П. Брейгеля становится истоком также темы «жестокости» и образа шута, обращения к герметическим учениям Ренессанса. Эти особенности драматургии М. де Гельдерода анализируются на примерах пьес «Прodelка великого Мертвиарха», «Сорока на виселице», «Варавва», «Красная магия».

Глава 4. «Французский театр авангарда 40-50-х годов XX века» посвящена явлениям авангардной драмы третьего этапа развития. Этот период Э. Ионеско охарактеризовал как этап, завершающий движение авангарда в XX веке.

§ 1. «Место М. де Гельдерода во французском театре в оценке современника: Б. Виан о М. де Гельдероде». Интерес к драматургии Гельдерода во французском театре проявлялся не только в театре Творчества, но и среди литературной общественности. Пьесы М. де Гельдерода на французском языке публикуются в издательстве Галлимар, а в 1949 г. приходит предложение опубликовать в этом издательстве полное собрание его пьес. Современный М. де Гельдероду французский писатель и драматург Б. Виан упоминает его имя в двух своих пьесах «Последняя из профессий» 1949 и «Бледная серия» 1952.

Б. Виан отводит М. де Гельдероду во французском театре место среди тех авторов, которых называли предшественниками театра абсурда, развивавших драматургическую традицию не только А. Жарри, но и символистов. Круг этих драматургов очерчен в монографиях М. Ваиса «Сценический писатель» и М. Эслина «Театр абсурда». Деятели театра, названные Б. Вианом в своих пьесах гораздо раньше, чем появились эти исследования упоминаются и в вышеуказанных книгах: Ж. Одиберти, А. Адамов, Э. Ионеско, Ж. Жене и сам Б. Виан. Э. Ионеско признан создателем театра абсурда, Ж. Одиберти и Р. Вайнгартен – его последователями. Драматургия Ж. Жене и А. Адамова рассматривается в рамках влияния на них театра абсурда: один выступает, как его предшественник, другой – как драматург не во всем следовавший традиции абсурда. М. де Гельдерод волею Б. Виана оказывается среди тех, кого М. Ваис называет «сценическим писателем», то есть пишущим для сцены. Такой писатель учитывает сценическую действительность и создает свою драму, включая в нее эф-

¹¹ Гельдерод М. де. Остендские беседы. // Гельдерод М. Де. Театр. М.: Искусство, 1983, С. 623.

фекты «чистого театра»: пантомиму, звуковые эффекты, маски, пластику марионетки. Такая важная составляющая театрального зрелища как декорация перестает быть здесь просто пейзажным или историческим фоном, она приобретает значение сценического пространства, выбивающего стереотип мимесиса. Декор становится эстетизированным пространством «виртуальной» (термин А. Арто) сценической реальности. Писатель для театра сознательно пользуется символикой декора как внутреннего кода смысла театрального действия. Перечитывая развернутые ремарки места и времени действия в пьесах символиста М. Метерлинка и авангардного автора М. де Гельдерода, приходишь именно к таким выводам. М. де Гельдерод вводит в свои ремарки знаки и символику цвета, являющиеся ключами к внутреннему аспекту смысла в его драмах. Традиция смеха А. Жарри определяет своеобразие и сущность драматургии М. де Гельдерода, делает понятным и закономерным включение этого драматурга в сферу французской драматургии и значение его вклада в ее развитие. Влияние М. де Гельдерода подтверждается огромным интересом к его творчеству во Франции: в начале 50-х годов выходит цикл интервью «Остендские беседы». Появление этого сборника было опосредовано шумным успехом драматурга. Увлечение его драматургией сопровождалось взрывом интереса к «загадочному фламандцу», поэтому эпоху его шумного успеха (1949-53 годы) французская театральная критика поименовала «эпидемией Гельдерода»: «ghelderodite aigue». «Открытие Гельдерода» совершили А. Рейбаз и Катрин Тот, поставив его пьесу «Гоп, синьор!». Затем последовали «Мадемуазель Иаир», «Поминки в Аду» и «Школа шутов». Каждая премьера была событием, феноменом нового театра. Драматурга сравнивали с его предшественниками – бельгийцами: «Это мода, вот и все... Парижу необходимо иногда подышать северным туманом. Метерлинк, Кроммелинк, Гельдерод...»¹² – пишет в статье «Северный ветер» Ж. Равон (публикация в «Фигаро» от 20 февр. 1950). Наиболее распространенным было сопоставление с А. Арто, спровоцированное прямой аналогией «Школы шутов». Но самое очевидное, казалось бы, словно ускользало от современной М. де Гельдероду театральной мысли: непосредственная и выделенная самим автором аналогия с образами А. Жарри. Загадка Гельдерода состоит в том, что пьесы, восхищавшие парижскую публику, были написаны или задуманы в особый период творчества М. де Гельдерода. «С 13 февраля 1926 по 1 июля 1934 Гельдерод жил в доме №34 по улице Ш. Вандерштаппена в Шербеке. Это самый блестящий период в его жизни. В своем маленьком доме, который он называл «Villa mon Hypothèque», он открыл бар для своих друзей, награждая некоторых

¹² Цит. по: Beyen R. M.de Ghelderode ou La hantise de masque. Bruxelles, 1971. P. 325.

Орденом Большого Брюха в честь А. Жарри»¹³. Устав от шумных компаний и переехав, Гельдерод пишет лучшие в своей драматургии вещи. Смех А. Жарри, «жестокий смех» звучит в таких пьесах Гельдерода, как «Проделка Великого Мертвиарха», «Осада Остенде», «Поминки в аду» и др., которые написаны именно в этот период.

Оценка театрального окружения, в которое попадает Гельдерод в двух пьесах Виана, несколько различна. Если в «Последней из профессий» М. де Гельдерод – один из «авторов религиозных проповедей», то в «Бледной серии» драматурги этого же ряда названы – «клоунами французского театра». Проповедник, священнослужитель и клоун, шут, комедиант – характеристики разноречивые, но в свете патафизического сознания Б. Виана, признающего обратимый характер всех явлений, они вполне логичны. Фигура театрального персонажа, тяготеющего к смене масок – это классический прием комедийного театра, но в этом случае Б. Виан говорит не о персонажах, а об авторах пьес. М. де Гельдерод получает характеристику драматурга, одевающего то маску проповедника, то маску шута. Общая характеристика его творческого пути действительно может привести к таким выводам. Драматург, задействующий в своем театре библейскую и апокалипсическую тематику («Варавва», «Проделка Великого Мертвиарха», «Мадемуазель Иаир»), обращается к зрителю с проповедью в защиту нравственных и гуманистических ценностей, он снимает маску шута и говорит о трагедии падения человеческого духа и о пробуждении духа: во всех трех пьесах явственно звучат религиозно-философские мотивы разрыва между телесным и духовным. Но в «Поминках в аду», «Красной магии» мы видим другого М. де Гельдерода – это раблезианец, последователь А. Жарри, достойный быть принятым в Коллегию Патафизики – цех мастеров скабрезного и грубого «черного» юмора. Наконец, «Исход актера», «Эскориал» и «Школа шутов» выявляют контаминацию двух вышеназванных направлений – трагедийного аспекта и комической профанации. Шут в театре М. де Гельдерода – фигура неоднозначная и обратимая. Он может быть лицом автора (Фолиаль), носителем зла (паяц из пьесы «Варавва», король из «Эскориала»), бездарным подражателем (шуты из Школы Фолиаля) и трагической фигурой вечного театра, носителем Брейгелевского философского контекста, разгадывающим загадку самопознания. Шут, как персонаж вечного театра – это человек, осознающий себя как другого. Вечно иронизирующий пересмешник, все и вся подвергающий сомнению, чьи профанации имеют одну цель – разрушение старого ради строительства нового. Средство достижения этой цели по М. де Гельдероду – жестокая игра со зрителем или театр.

¹³ Там же.. Р. 284.

«Поминки в аду» М. де Гельдерода или последующая этой пьесе «Живодерня для всех» Б. Виана (скетч «Последняя из профессий» написан как дополнение к этой премьере драматурга) – яркие примеры такой жестокой игры. В этих пьесах вещи не приукрашены и названы своими именами. Они эпатируют зрителя и возмущают сферу его чувств (катарсис), но создают комический эффект на основе отрицания реальности. Эти две премьеры сезона 1949-50 годов являются ярким примером удачной попытки их авторов создать на месте реального «перевернутый мир», лишь внешне сохраняющий его черты. В этом случае симуляция реальности обнажает самые уродливые ее черты и становится средством деструкции и элементом смехового начала в драме.

В § 2. «Остендские беседы» - «вульгата гельдеродистов», или М. де Гельдерод о себе затрагивается тематика значимости взаимосвязи драматургии М. де Гельдерода с французским театром XX века.

В § 3. «Театр теней Жана Жене» изучаются формы комического в своеобразной интерпретации известного драматурга. Драматургия Ж. Жене реализует попытку художника говорить языком абстрактных образов и символических моделей, хотя и не теряет своей эпатажной направленности. У художника Ж. Жене появляется оригинальная концепция «театра на кладбище», которая позволила ряду исследователей сопоставить его творчество с драматургией «театра абсурда» (М. Эсслин. «Театр абсурда») или с концепцией театра жестокости А. Арто. Основой этой теории являются прием «театра в театре» и идея ритуализации театрального действия. Ярче всего она проявляется в последней пьесе Ж. Жене «Ширмы». Тема смерти, решенная в рамках поэтики ритуала, абстрактность как характеристика действия в драме и условность системы персонажей, где каждое действующее лицо читается как образ-архетип, – все эти черты обусловили обращение к его драматургии режиссуры авангардного театра. (П. Брук, Р. Блен)

В § 4. «Смех А. Жарри и комическое в драматургии Б. Виана и Э. Ионеско» на примере анализа пьес Б. Виана «Строители Империи» и Э. Ионеско «Картина» выстраивается аналогия между образной системой в вышеназванных пьесах и пьесе А. Жарри «Король Убю». В сферу типологического сопоставления вовлекаются следующие персонажи: Шмюрц (Б.Виан «Строители Империи») и Алиса (Э.Ионеско «Картина»)

Пародийный характер этих персонажей и общие черты их облика говорят также о единстве источника возникновения образа. Атрибутом вышеназванных персонажей является палка, зажата в руке, которая служит символом жестокости или самого персонажа, или жестокости по отношению к нему. Концепт жестокости, как проекция внутренней сути этих персонажей, выявляет их «убоеское» содержание.

Мир театра А. Жарри, М. де Гельдерода, Б. Виана и Э. Ионеско создается через разрыв с видимой реальностью, но, симулируя эту реальность, приглашает в пространство «фантазии», иногда жестоко профанированной, иногда гротескно-комической, но неизменно несущей идею преображения духа.

В Заключении подводятся итоги исследования.

Авангардный театр XX века является частью широкого художественного процесса в мировом искусстве в целом. Эстетика авангарда как вида искусства имеет только одно объединяющее качество: отрицая и расчленяя существующую традицию, авангард прибегает к пародии, пастишированию, «переворачиванию» (обратимости) всех смыслов и форм. Стремление к пародийной направленности художественного произведения приводит к созданию эффекта дублирующего отрицания: эпатаж автора по отношению к воспринимающему и ответная реакция неприятия со стороны последнего. Этот эффект направлен на то, чтобы сломать, разрушить стереотипы восприятия действительности посредством отклика на эмоциональное шокирующее зрелище.

Эти качества сознания авангарда нашли свое отражение в теории «театра жестокости» А. Арто. Деструкция реальности позволяла достичь выхода в инореальность, инопространство, создававшее эффект симуляции, подмены реального сверхреальным, несуществующим. Эта особенность эстетики определила контаминацию авангарда с архаическими формами искусства и задала, в частности, в театре рубежа XIX-XX веков интерес к древнейшим образцам драмы. (Калидаса, Аристофан и др.) Художественное сознание авангарда строится на основе комической формы, генетически восходящей к архаической. Возврат к комическому периода архаики провоцирует появление концептов обратимости, амбивалентности смысла и формы в драме и стремление к универсализации жанра.

Драма авангарда определяется в современном литературоведении как явление, связанное с театром А. Жарри. Драматургия первого периода театрального авангарда объединяет имена М. Метерлинка, Ш. ван Лерберга, А. Жарри.

В русле этого первого этапа происходит реформирование не только «психологической драмы» и «хорошо сделанной пьесы», но и драмы как вида литературы. Авангардная драма реформирует категории действия, предмета изображаемого, восприятия (рецепции) сценического зрелища, ориентируясь на теорию синтетической драмы Р. Вагнера («Опера и драма») и «спиритуальный театр» С. Малларме («Заметки о театре»).

Получают новое наполнение основные категории драмы, определяющие ее видовое отличие: мимесис, конфликт, катарсис. В авангардной драматургии намечаются две тенденции развития. Они представлены имена-

ми М. Метерлинка и А. Жарри. Отказ от мимесиса как копирования реальности и воспроизведения психологических конфликтов происходит уже в драматургии М. Метерлинка: здесь мимесис получает свое классическое разрешение – пересоздание реальности в рамках художественного воображения Поэта. В драматургии А. Жарри имеет место разрыв с реальным, замещение реального симулятивной моделью действительности, антагонизм которой по отношению к реальности очевиден, эпатажен, несовместим с этико-эстетическим сознанием воспринимающего. В обоих случаях категория конфликтности если не отменяется вовсе, то приобретает черты абстрактных, вечных универсалий, снимая психологическое или этическое значение драматического произведения. Эта особенность драмы авангарда вводит как ее характеристику черты эпичности, что связывается с появлением характеристики «внутреннего» действия в драме. Если в «северной» драме Г.Ибсена внутреннее действие опосредовано существованием символического подтекста, неоднозначностью конфликта, то в авангардной драматургии А. Жарри доминирующей характеристикой, заменяющей понятие действия, становится «текст» (Р. Барт), который обладает качеством интертекстуальности, т.е. возможностью «чтения» в одном тексте многих других текстов. Эта универсальность художественной специфики авангардной драмы определяет ее бесконфликтность. Психологический аспект и индивидуальная характеристика персонажа здесь также незначимы, поэтому конфликт читается на уровне абстракции и имеет внеисторическое, метафизическое наполнение. Это обстоятельство не исключает вторжения в «текст» авторской рецепции.

Катарсическая реакция зрителя-читателя строится по принципу «встречи» сознаний драматурга и воспринимающего (М.М. Бахтин), принимающей форму не диалога, а противоречия, столкновения. Столкновение двух взаимоисключающих реакций неприятия, отрицания, как со стороны автора, так и со стороны зрителя, дают удвоенный эффект отрицания или катарсис отрицания. Такая модель катарсиса приводит не к «умиротворению», «благостной развязке», а к «ожогу души» (А. Арто) через «взламывание», «возмущение» всей сферы чувств. Целью катарсиса отрицания становится очищение, понимаемое как инициационный аффект, снимающий стереотипическое восприятие зрителя и выводящий его сознание на уровень симуляции реальности. Такая сверхзадача, почти фантастическая перспектива, мыслилась А. Арто как перспектива всякого истинного театра.

Такой новаторский подход к проблеме комического создан в драматургии авангарда А. Жарри. Именно его драматическая трилогия о Короле Убу изменила ход развития символистской драмы, развивавшейся до него

как «лирическая драма для чтения». (М. Метерлинк, Ш. ван Лерберг, П. Верлен)

Архаизация символистской драмы, многочисленные обращения к древним образцам драматургии, приводят и к возрождению техники древнего театра в символистской драме. С. Малларме, М. Метерлинк, Г. Крэг, позже А. Арто связывают процесс возрождения театра (от «хорошо сделанной пьесы» к новому театру) с идеей возврата к первоначалу. Отсюда начинается поиск новой поэтики драмы через освоение маргинальных (для конца XIX века) форм театра: балаганный, ярмарочный театр, *comedia dell'arte*, театр марионеток. А. Арто даже будет искать новую технику театра в каббале («Театр Серафена»). Архаизация драмы провоцирует пересмотр и жанровой системы. Трагедия «человека перед ликом небес» становится смехотворной, а комедия «жестокой». Драма наполняется универсальным содержанием и порывает с вечным принципом аристотелевского театра - мимесисом. (если этот принцип построения действия в драме и присутствует, то мимесис больше не имеет значения копирования реальности, скорее отражения, объектом которого является не обыденность бытия, а универсум) Но катарсис, вопреки Аристотелю, распространяется теперь и в область комического, создавая эффект преображения с помощью смеха. (А. Жарри) «Жестокий смех», создающий особый мир, «мир грез» (А. Бергсон) становится способом введения самых разнообразных новаторских техник в драматическое действие. Пародия, парафраз, комическая трансформация трагического сюжета входят на равных в жанровую систему драмы, реформируя одну из основополагающих ее характеристик – конфликт. Универсальная, метафизическая идея драмы, как феномена отражения отменяет, по крайней мере, внешний конфликт и переносит его содержание в сферу бесконфликтной ирреальности сна, грезы, «материализовавшегося кошмара», комической иллюзии, которая является универсальной сущностью древнего театра. Поскольку суть лежащего в основании всякого театра храмового обряда в устранении искажения в отношениях Бога и человека, любой жизненный акт последнего или акт универсального театра приобретает черты профанации. Профанация или искажение - способы отображения божественного по отношению к человеческому, полагающие какое бы то ни было театральное начало как комическое, поскольку искажение – основа создания комического эффекта. (О.М. Фрейденберг) Отсюда следует вывод о комическом театре, как о более древней форме по отношению к трагедии. Обрядовая сущность драматического искажения всегда комична. Трагедия, действительно, является более высокой формой драмы, благодаря дидактической формуле «очищения страстей» (Аристотель). Но комедия, как более древняя ее

форма, тяготеет к универсальности и создает прецедент дионисийского порыва к целостности. (Ф. Ницше)

Возврат к первоначалам в авангардном театре XX века, опосредованный эстетикой комического, является закономерным, важным звеном в развитии мирового искусства.

Первым этапом движения авангардной драмы в этом направлении является драматическое творчество А. Жарри, который оказал значительное влияние на формирование современного театра. Драматургия А. Жарри является комедиографическим, пародийным прочтением вечных истин. В ее корпусе выделяются, как пародийные планы, герметические учения, платонизм, учение Ф. Ницше, бергсонизм и т.д. Именно критерий универсальности, а не эпатажности в драмах А. Жарри обратил к его опыту А. Арто, назвавшего в честь А. Жарри свой театр.

Формула «преображения через смех», услышанная и развитая А. Арто, находит свое воплощение не только в его теоретических трудах. Хотя бы в первые четыре десятилетия XX века к ней обращаются Г. Аполлинер, Ж. Кокто, Ж. Жене, М. де Гельдерод, с которым связывают начало второго этапа развития авангардного театра. Значение его пьес «Смерть доктора Фауста» 1926 и «Школа шутов» 1937-42 (даты написания пьес) состоит в том, что они отвечают идее «спиритуального театра», создают, после А. Жарри, традицию, подхваченную театром авангарда 50-х гг. Посредническую функцию между вторым и третьим этапами авангардного движения в современном французском театре занимает драматургия Б. Виана. Б. Виан в своих пьесах «Последняя из профессий» и «Бледная серия» в пародийной форме (в стиле А. Жарри) определяет место и значение таких современных ему «сценических писателей» как Ж. Жене, А. Пишнет, С. Беккет, Э. Ионеско, Ж. Одиберти, А. Адамов, Б. Брехт. Рядом с Ж. Жене и А. Пишнетом он помещает М. де Гельдерода, триумфатора французской сцены сезона 1949-50 гг. В мае 1950 г. начнет свою карьеру драматического автора Э. Ионеско. «Эпидемия Гельдерода» продлится до 1953 г. и после чего наступит спад интереса к этому «демоническому фламандцу».

Третий этап в искусстве авангарда связывается с творчеством Э. Ионеско. Среди истоков формирования комедийной традиции этого драматурга необходимо отметить его деятельность, связанную с Коллегией патафизики. «Трансцендентный сатрап», награжденный Орденом Большого Брюха, в статье «О театре» 1958 формулирует идею комического в драме, близкую, едва ли не повторяющую формулу «жестокости комедийности» в драматургии А. Жарри, найденную М. де Гельдеродом. «Смехотворная трагедия человека» становится объектом его исследования. В этой статье Ионеско, создавая свою концепцию театра, основывает ее на положениях,

генетически связывающих его драму с театром авангарда от 90-х гг. XIX до 40-х гг. XX века.

Два первых этапа развития французского авангардного театра связаны с творчеством А. Жарри и М. де Гельдерода. Необходимо отметить тот факт, что определение авангардный театр возникает именно как характеристика драматургии А. Жарри, сформированного в русле символистского искусства. Тип комического, реализованный в драматургии А. Жарри, разрабатывается уже в 20-е годы Л. Арто и М. де Гельдеродом.

А. Арто, теоретик и практик театра авангарда, формулирует в своих эссе «Режиссура и метафизика», «О Балийском театре», «Алхимический театр» и др. концепцию обновления древнего искусства театра. Учение А. Арто получает название «театра жестокости». Понятие катарсиса у А. Арто связывается с идеей двойника, «обезьяничающего школяра», профанирующего трагизм театрального действия. Эффект двойника связан со сферой восприятия как «чувственный аффект» и с самой характеристикой действия в драме, которое не должно быть ни трагическим, ни комическим, но и тем, и другим одновременно.

Параллельно с А. Арто идею «жестокости» в театре развивает М. де Гельдерод. Не будучи знаком, с теорией А. Арто, он разрабатывает идею «безжалостного смеха» в своей драматургии, опираясь на традицию комического, берущую начало у Аристофана и усмотренную им в трилогии о короле Убю.

Возвращение в 40-е гг. во французский театр «жестоким комедии» М. де Гельдерода совпадает с двумя скандальными премьерами: Б. Виян «Живодерня для всех» и «Лысая певица» Э. Ионеско. Это совпадение оказалось яркой иллюстрацией преемственности и закономерности развития авангардной поэтики комического во французской драматургии XX века.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:
Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ:**

1. Киричук, Е.В. О двух тенденциях во французском театре рубежа XIX-XX веков. / Е.В. Киричук // Вестник Оренбургского университета. – 2004. – №5(30). – С. 21–26.
2. Киричук, Е.В. Концепция комического во французской авангардной драме. / Е.В. Киричук // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – 2. – С.118 – 123.
3. Киричук, Е.В. Комическое в эстетике и философии рубежа XIX-XX веков. / Е.В. Киричук // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – 3. – С. 81– 86.
4. Киричук, Е.В. М. Гельдерод во французском театре 40-50-х годов XX века. / Е.В. Киричук // Известия Самарского научного центра РАН. «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение». – Октябрь – декабрь 2008. – №2. – С.315 – 241.

5. Киричук, Е.В., Попович К.Г. «Остендские беседы» – «вульгата гелдеродистов» или М. де Гельдерод о себе. / Е.В. Киричук, К.Г. Попович // Известия Самарского научного центра РАН. «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение». – Октябрь – декабрь 2008. – №2. – С.237 – 241.
6. Киричук, Е.В. Театр марионеток в драматургии М. де Гельдерода. / Е.В. Киричук // Известия Самарского научного центра РАН. «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение». – Январь – март 2009. – №1. – С.177– 181.
7. Киричук, Е.В. Театр теней Жана Женс. / Е.В. Киричук // Вестник ЧелГУ. Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып. 29, №5 (143) – С. 57– 62.

Монографии и статьи, опубликованные в других изданиях:

8. Киричук, Е.В. Комическое в драматургии А. Жарри и М. де Гельдерода: монография / Е.В. Киричук. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2004. – 220 с.
9. Киричук, Е.В. Комическое в драматургии Б. Виана: монография / Е.В. Киричук. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2007. – 120с.
10. Киричук, Е.В. Истоки авангардной драмы: учебно-методическое пособие. / Е.В. Киричук – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. – 27с.
11. Киричук, Е.В. Борис Виан: личность и творчество./ Е.В. Киричук // Статьи о фольклоре и литературе. – Омск: ОмГПУ, 1996. – С.99– 110.
12. Киричук, Е.В. Традиция театра абсурда в драматургии Б. Виана. / Е.В. Киричук // Культура и текст. Вып. 1. часть 2. – Санкт-Петербург – Барнаул, 1997. – С. 126– 130.
13. Киричук, Е.В. Драматургия Б. Виана и режиссерский поиск А.Я. Таирова. / Е.В. Киричук // Гуманитарные знания и педагогика. – Омск: ОмГПУ, 1997. – С.89– 94.
14. Киричук, Е.В. Маленькие спектакли Б. Виана. / Е.В. Киричук // Гуманитарные знания: серия Преемственность // Под ред. д.ф.н.; проф. В.Н. Худякова. – Омск: ОмГПУ, 1998. – Вып. 2. – С.65– 71.
15. Киричук, Е.В. Природа комического в авангардной драме. / Е.В. Киричук // Гуманитарные знания: серия Преемственность // Под ред. д.ф.н., действ. члена АГН РФ; проф. В.Н. Худякова. – Омск: ОмГПУ, 1999. – Вып. 3. – С. 94– 99.
16. Киричук, Е.В. Значение некоторых семантических кодов в драмах Б. Виана. / Е.В. Киричук // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века: Материалы регионального симпозиума // Отв. ред. К.И. Шарафадина. – Омск: ОмГПУ, 2000. – Вып.2. – С. 50– 56.
17. Киричук, Е.В. Фантомные образы в драматургии Б. Виана. / Е.В. Киричук // Филологический ежегодник // Ред. коллегия: Н.Н. Мисюров и др. – Омск: ОмГУ, 2000. – Вып.3. – С. 113– 117.
18. Киричук, Е.В. Поэзия пространства в эссеистике А. Арто. / Е.В. Киричук // Слово-текст-контекст: Иерархия художественных смыслов. Литерату-

- роведческие штудии: учебно-методическое пособие // Ред. коллегия: Мирошникова О.В. и др. – Омск: ОмГУ, 2000. – Вып.2. – С.87–93.
19. Киричук, Е.В. Мотив «лестницы» как способ организации пространства в пьесах Э. Ионеско и Б. Виана. / Е.В. Киричук // Слово-текст-контекст: Иерархия художественных смыслов. Литературоведческие штудии: учебно-методическое пособие // Ред. коллегия: Мирошникова О.В. и др. – Омск: ОмГУ, 2000. – Вып.2. – С.93–97.
 20. Киричук, Е.В. Драматургия М. де Гельдерода и эссеистика А. Арто. / Е.В. Киричук // Культурные традиции Франции: литература, история, искусство. Конец века как социокультурное явление: тезисы докладов и сообщений международной научно-теоретической конференции // Научный редактор доц., к.ф.н. Т.С. Тайманова. – СПб: СПбГУП, 2000. – С. 28–29.
 21. Киричук, Е.В. Хронотоп библиотеки и аллюзия «потерянной книги» в зарубежной прозе XX века. / Е.В. Киричук // Пушкинские чтения-2002: материалы межвузовской научной конференции. // Отв. ред. И.А. Манкевич. – СПб: ЛГОУ им. А.С. Пушкина, 2002. – С. 227–231.
 22. Киричук, Е.В. Музыкальная драма в творчестве Б. Виана как синтетическая форма. / Е.В. Киричук // Жанр в историко-литературном процессе. – СПб: ЛГОУ им. А.С. Пушкина, 2002. – С. 87–96.
 23. Киричук, Е.В. Драматургия М. де Гельдерода и живопись П. Брейгеля. / Е.В. Киричук // Вестник университета. – Омск: ОмГУ, 2002. – Вып. 2 (24). – С.63–66.
 24. Киричук, Е.В. «Принцесса Мален» М. Метерлинка как парафраз трагедий У. Шекспира. / Е.В. Киричук // Проблема «другого голоса» в языке, литературе и культуре. Материалы IV Международной конференции. // Отв. ред. Н.В. Тишунина. – СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2003. – С.208–212.
 25. Киричук, Е.В. Трагическая повседневность в театре М. Метерлинка. / Е.В. Киричук // Пушкинские чтения-2003. Статьи и материалы всероссийской научной конференции. // Отв. ред. И.А. Манкевич. – СПб: ЛГОУ им. А.С. Пушкина, 2003. – С.223–227.
 26. Киричук, Е.В. Пространство города в драмах М. де Гельдерода как метафизический ландшафт. / Е.В. Киричук // Материалы XXXII международной филологической конференции 11-15 марта 2003 года. // Отв. ред. И. В. Лукьянец. – СПб: СПбГУ, 2003. – С.31–34.
 27. Киричук, Е.В. Новая концепция персонажа в театре А. Жарри. / Е.В. Киричук // Россия и Франция. Культура в эпоху перемен. Материалы докладов VII международной конференции 8-10 апреля 2003. // Отв. ред. Т.С. Тайманова. – СПб: СПбГУ, 2003. – С. 53–57.
 28. Киричук, Е.В. Символистская драма в комическом театре А. Жарри. / Е.В. Киричук // Материалы XXXIII международной филологической конференции 15-20 марта 2004 года. // Отв. ред. И. В. Лукьянец. – СПб: СПбГУ, 2004. – С.30–35.

29. Киричук, Е.В. Авангардная драма как архаическая: к вопросу о формировании литературного языка XX века. / Е.В. Киричук // Балтийский семинар. Международный научный альманах. // Отв. ред. Н.В. Тишунина, Вып. 1. – СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – С. 225– 231.
30. Киричук, Е.В. «Жестокая» комедия в драматургии А.Жарри. / Е.В. Киричук // XVI Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. Сборник статей и материалов международной конференции «Образы иной культуры в национальных литературах»(6-9 апреля 2004). // Отв. ред. М.И. Никола. – М.: МПГУ, 2004. – С.72– 73.
31. Киричук, Е.В. Авангардная драма как архаическая: идея возврата, обращение к театру марионеток. / Е.В. Киричук // Семантическое поле культуры: генетические связи, типологические параллели, творческие диалоги. Материалы всероссийской научной конференции. // Отв. ред. Т.И. Подкорытова. – Омск: ОмГПУ, 2004. – С.88– 96.
32. Киричук, Е.В. Типология комического: смех и проблема катарсиса (к полемике о природе смеха в трудах М.М. Бахтина). / Е.В. Киричук // Материалы международной конференции «Святоотеческие чтения в русской литературе». // Отв. ред. С.А. Демченков. – Омск: ОмГУ. 25-26 апреля 2005. – С.112–117.
33. Киричук, Е.В. Трансформация классического тезауруса в символистской драме: спор о Платоне и Аристотеле. / Е.В. Киричук // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. науч. трудов. Вып. 2. // Под общ. ред. Вл. А. Лукова. – М.: Изд-во МосГУ, 2005. – С. 33– 37.

Киричук Елена Владиленовна

**КОНЦЕПЦИЯ КОМИЧЕСКОГО
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ АВАНГАРДНОЙ ДРАМЕ:
ГЕНЕЗИС И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ**

Специальность 10.01.03 - литература народов стран зарубежья
(английская, немецкая, французская)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Подписано к печати 15.04.2009. Формат бумаги 60х84 1/ 16.

Печать оперативная. Гарнитура Times New Roman

Печ. л. 2,5. Тираж 100 экз.

Отпечатано с оригинал макета в издательстве «Вариант-Омск»
644043, г. Омск, ул. Фрунзе 1, корп. 3. оф. 13, Тел. /факс: 211-600

